

## **Interdito e entre dito: reflexões em torno da autocensura na cinematografia portuguesa**

Ana Bela Morais<sup>1</sup>

**Resumo / Abstract:** O tema principal deste texto é reflectir sobre o problema da autocensura na cinematografia portuguesa. O seu principal objectivo é problematizar a ideia de que a autocensura sempre existiu no cinema português, ainda que de maneira mais óbvia durante a vigência do Estado Novo (1932-1974). Assim, através da referência a alguns exemplos de filmes, tentarei demonstrar quais os mecanismos subjacentes à autocensura e como se relacionam, entre outros aspectos, com os padrões culturais da sociedade portuguesa, em permanente relação com os do mundo ocidental, e até com o próprio inconsciente.

**Palavras-chave:** Autocensura, Cinema Português, Censura, Estado Novo, Mentalidades.

Neste texto proponho tratar o tema da autocensura no cinema português. Esta pretende ser uma investigação introdutória a um tema bastante complexo. Neste sentido, o objectivo principal que me proponho atingir é a problematização em torno de alguma dessa complexidade.

Se olharmos para a História do Cinema Português dos últimos 50 a 60 anos, deparamo-nos com o fenómeno da passagem de uma cinematografia muito de acordo com a política e moral vigente, iminentemente popular, típica dos anos 30 a 50, para a afirmação do cinema de autor que surge na sequência da ruptura introduzida pelo Cinema Novo, assumidamente experimental e querendo ser subversivo - não o podia ser mais por causa da existência da censura - dos anos 60, atravessando-se depois uma fase de forte politização e ideologização do cinema nos anos 70 e primeira metade da década seguinte, logo a seguir ao 25 de Abril. Sobre esta fase, resume João Bénard da Costa:

---

<sup>1</sup> Doutoramento em Estudos de Cultura pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Mestrado em Teoria e Análise Cultural pela mesma Faculdade. Actualmente é investigadora de Pós-doutoramento no Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e também investigadora no Centro Media e Jornalismo na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Colabora no projecto: “Censura e mecanismos de controlo no cinema e no teatro antes, durante e depois do Estado Novo” coordenado pela Professora Doutora Ana Cabrera.

“Na euforia reinante, os cineastas – ou a generalidade deles – acharam que tinham muito mais que fazer do que ir filmar para os estúdios. A rua era agora o *plateau* e o décor, e era nela e para ela [...] que quem tinha olhos para ver se devia voltar. Reaprender tudo, começar do zero.” (Costa, 1991: 146)

Em seguida verificam-se tentativas de maior conquista do grande público através da aposta na ficção (sobretudo nos anos 80), até se chegar à tendência mais pessoal e “realista” dos anos 90 e inícios do século XXI. Actualmente, e apesar das excepções, evidencia-se no cinema português a preponderância de uma linha que aposta num forte “realismo”, assente sobretudo no melodrama.

A propósito da originalidade do cinema português no contexto europeu, o mesmo crítico de cinema afirma que “o problema ultrapassa em muito a questão do cinema, para colocar a questão de Portugal.” (Costa, 1991: 184) Interrogado por Inês Sapeta Dias sobre o auto-centramento do cinema português, o realizador João Mário Grilo refere:

“O cinema português não está dividido entre o cinema comercial e o cinema que não é comercial. Eu acho que o cinema português está dividido entre aquilo a que eu chamo ‘cinema português’ e aquilo a que eu chamo ‘cinema internacional’.” (Guimarães e Saguenaill, 2007: 79).

O realizador explica que o cinema internacional é o que “vende ilusões”, enquanto o português manifesta “a recusa de iludir”, acrescenta depois: “Acho que há uma epistemologia no cinema português, que tem a ver com a recusa da ilusão”, está a referir-se à ilusão construída pelo salazarismo e marcelismo. E prossegue: “Eu diria que uma das grandes preocupações do cinema português tem a ver com o problema da verdade, da autenticidade” (Guimarães e Saguenaill, 2007: 93). Para João Mário Grilo, tal exigência de autenticidade passa pela necessária tematização da ideia de prisão, enquanto experiência traumática da História nacional que é preciso exorcizar: “Eu tinha tal desejo de filmar numa prisão que tive de inventar uma história, tive de imaginar um filme para entrar dentro de uma”. O realizador está a referir-se ao filme *Longe da vista* (1998). Deste modo a História de Portugal relaciona-se com a história do cinema português e com a própria identidade individual.

A partir do surgimento do chamado Cinema Novo português, como afirma José Manuel Costa, a voz e figuras populares tornaram-se preponderantes no cinema nacional. Tal sucede porque, até ao 25 de Abril, a censura forçou o olhar dos realizadores a formar-se pela metáfora (Costa, 2004: 108). Esta alteração do olhar acompanhada pela mitificação não-folclórica da figura popular complementa o sentido

do discurso de Luís de Pina, ao abordar a “doença” do cinema produzido durante o Estado Novo, que “deixa de interrogar, deixa de reflectir a verdade da vida portuguesa” (Pina, 1978:30).

Assim, o cinema português ficou para sempre marcado pela elipse, que em grande medida se explica pela censura a que foi sujeito ao longo de todo o Estado Novo (1932 a 1974) e que obrigou à necessidade de autocensura, ajudando a explicar porque é tão difícil para o público português gostar e aceitar a produção cinematográfica nacional ainda hoje em dia. Deste modo, a autocensura acaba por revelar-se de forma bastante clara na cinematografia portuguesa, pois ao sofrer por longos anos a proibição e censura, aprende uma linguagem de subentendido, de alusão, de entrelinha, atendo-se muito à falsa exposição das problemáticas. Sem dúvida que criou na cinematografia nacional o medo de abordar as questões, cingindo-se muito ao documental, superficial e muitas vezes, às temáticas mais convencionais. Só recentemente esta tendência está a mudar.

O facto de os espectadores portugueses não poderem aceder ao que sucedia de inovador, em termos cinematográficos, na Europa e no mundo comprometeu a própria indústria cinematográfica portuguesa. Por exemplo, o facto do espectador nacional, não estar familiarizado com a “Nouvelle Vague” francesa, com os filmes de Godard ou Truffaut, condicionou a sua incompreensão e fraca aceitação dos filmes do Paulo Rocha e de outros cineastas portugueses do chamado Novo Cinema Português – de facto, não admira que até hoje a grande maioria do público português tenha reticências em aceitar e / ou gostar do cinema nacional o que conduz, inevitavelmente e salvo raras excepções, ao seu fracasso comercial. A censura ao cinema provocou um gravíssimo défice de cultura cinematográfica em Portugal. Após o 25 de Abril surgiram uma série de filmes de cariz mais documental que queriam revelar tudo o que não tinha podido ser mostrado até então e o cinema continuou elíptico.

A dificuldade em produzir um cinema claro e acessível é traduzida de modo exemplar pela dificuldade que alguns realizadores portugueses actuais manifestam em filmar bem cenas de sexo, mostrando que não têm uma relação natural com a exibição desse tipo de cenas. A explicação para tal pode residir no facto de que raramente, ao longo dos anos do Estado Novo, aparecem casais na cama ou beijos na boca na cinematografia portuguesa. Após percorrer alguns dos filmes mais relevantes no que respeita a esta “retórica da elipse”, Leonor Areal refere que este é um aspecto complexo na medida em que “assuntos que não eram tabu (a prostituição, por exemplo) tornam-se

silenciosos posteriormente, correspondendo possivelmente a um reforço dos critérios da censura à medida que se tornava cada vez mais difícil conter a *realidade* dos filmes estrangeiros.” (Areal, vol. I, 2011: 279-280, sublinhado da autora)

De facto, mesmo para os espectadores portugueses, não habituados a ver imagens desse tipo, soa como pouco natural vê-las ser representadas no cinema português. No entanto, começam a aparecer filmes em que as cenas de sexo são cada vez mais bem representadas e bastante realistas: é o caso de *Sangue do meu sangue* (2011), de João Canijo.

*Sofia e a educação sexual* (1973), de Eduardo Geda, filme que foi proibido pela censura em 1973 e exibido logo depois do 25 de Abril de 1974, é exemplar no que se refere a esta necessidade de elidir certos temas e, simultaneamente, do desejo de os expressar. Logo no seu título o filme é abertamente provocador e todo o seu conteúdo o fez ser proibido pela censura – embora o realizador tenha referido que ficou perplexo na altura com essa decisão da censura. Porém, é óbvio que só poderia ser proibido porque, como refere Leonor Areal, “confronta a ideologia oficial no campo, por definição, do interdito: a sexualidade feminina e o papel das mulheres no seio de uma sociedade patriarcal, na qual a ideia de ‘liberdade’ tem um sentido sexualmente restrito.” (Areal, vol. I, 2011: 444)

Com o regime de Marcello Caetano, sobretudo na chamada “Primavera marcelista”, de finais de 1968 a cerca de 1971, passou a condescender-se ligeiramente no campo da representação do corpo nu, na sexualidade, no que respeita às imagens cinematográficas. Porém, após 1971, ou até um pouco antes, a censura manteve-se muito rigorosa, sobretudo, no que respeitava a assuntos políticos e nos relacionados com a guerra colonial.

Apesar do filme ter sido produzido por Artur Smedo, alguém que conhecia muito bem os limites do que podia ou não ser dito e mostrado no cinema, e escrito e realizado por Eduardo Geda, que teve a sensação desde o início que sabia como tornear esses mesmos limites, o facto é que o filme foi proibido. A opção do realizador passou por não mostrar o que considerava ser mais chocante, mas deixando espaço à imaginação do espectador. Como refere Leonor Areal:

“[o filme] ‘fala’ mais do que mostra, (...) fazendo acontecer fora de campo aquilo que seria interdito aparecer à vista; não apenas da sexualidade, mas na instrumentalização do sexo enquanto mecanismo de poder. E se, como em muitos filmes dessa época, a alusão metonímica parece ser a figura

de estilo de salvação de um discurso oposicionista, junto com a metáfora e o símbolo encriptado, aqui Eduardo Geada usa uma linguagem muito mais directa, na verbalização e mesmo na sugestão visual do que não vemos nem sabemos.” (Areal, vol. I, 2011: 444)

O estudo que estou neste momento a efectuar no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, aos processos de censura aos filmes no tempo de Marcello Caetano (1968-1974), mostra que os temas mais censurados são os relacionados com o amor erótico e o corpo nu. Esses temas eram os mais censurados porque os relacionados com temas mais controversos como as cenas de guerra, apologia à paz ou aos ideais comunistas eram muitos deles, simplesmente, proibidos. Apenas um filme do regime, *29 irmãos* (1965), de Augusto Fraga, alude à guerra em África. Pouco antes do 25 de Abril de 1974, alguns filmes que representavam directamente a guerra foram proibidos: *Índia* (1972-1975), de António Faria e *O mal-amado* (1973), de Fernando Matos Silva.

Nesta batalha contra a criação artística, que implicou o moldar da realidade de acordo com determinados valores que se enquadrassem na visão de Portugal do regime do Estado Novo, ainda outros filmes com outro tipo de temas problemáticos foram proibidos. De facto, os anos setenta deixaram nos arquivos, e para além dos dois mencionados e de *Sofia e a educação sexual*, *Nojo aos Cães* (1970), de António de Macedo, *Grande, Grande era a Cidade* (1971) e *Cartas na Mesa* (1975), de Rogério Ceitil e *Fragments de um filme-esmola: a Sagrada Família* (1972), de João César Monteiro. E muitos outros houve que só muitas modificações no argumento permitiram chegar às salas de cinema - foi o caso de *O Recado* (1971) que não teve problemas com a censura porque o realizador Fonseca e Costa decidiu “esconder” a actividade de um militante clandestino, “transformando” um comunista num contrabandista.<sup>2</sup>

No que respeita à autocensura, propriamente dita, S. Freud no seu ensaio *A interpretação dos sonhos*, relaciona o sonho com a literatura, defendendo que apesar de pertencerem a diferentes esferas do conhecimento, partilham importantes aspectos comuns no campo da censura. Embora esta relação se refira à literatura, muito mais reveladora é se interpretarmos este texto à luz do relacionamento do sonho com o cinema, que em si mesmo partilha com o primeiro a imagem, a ilusão e projecções de desejos. O psicanalista explica o funcionamento da censura onírica recorrendo ao seguinte exemplo:

---

<sup>2</sup> Informação transmitida por António Pedro Vasconcelos em Março de 2013.

“Ele (...) escritor teme forçosamente a censura, e em consequência desfigura a expressão das suas opiniões. Segundo a força e a susceptibilidade da censura vê-se obrigado a prescindir de certas formas de ataque, a falar por meio de alusões em vez de utilizar expressões directas, ou a ocultar a sua comunicação escandalosa através de um disfarce aparentemente inofensivo; pode, por exemplo, relatar os êxitos sucedidos a dois Imperadores do Celeste Império com a mente posta nos funcionários da sua pátria. Quanto mais severa é a censura, maior transcendência reveste o disfarce e mais engenhosos se tornam os meios de que o escritor se serve para por os seus leitores na pista do significado real.” (Freud, 1995: 131)

Esta passagem revela o carácter dialéctico do discurso da autocensura, que vem determinado pela contradição entre ocultação / disfarce por um lado, e descoberta / revelação por outro. Esta dialéctica está relacionada com o facto de que o sonho e a literatura – e, também, o cinema – desejam expressar questões “indecentes”, mas não podem fazê-lo de forma explícita devido às suas próprias instâncias de censura. Paradoxalmente, para que isso suceda têm de recorrer a mecanismos de ocultação.

Os efeitos da censura são também concebidos dialecticamente, nesta análise freudiana. A censura inibe a comunicação, mas estimula também a imaginação ao obrigar, através da autocensura, a procurar a melhor maneira de a enganar. Ou seja: é precisamente a interdição o que incita a imaginação a opor-se a essa mesma interdição. E, de facto, não deixa de ser irónico que seja graças à tentativa de iludir a censura que surjam algumas obras-primas, como *Viridiana* (1961), de Luís Buñuel. De qualquer forma, embora a censura seja um factor inibidor da comunicação, não pode impedir, em definitivo, que o que está condenado seja divulgado.

Podemos talvez pensar que o processo comunicacional perante um sistema censório se assemelha ao do contrabando. Para fazer passar a mercadoria proibida existem, como refere S. Freud noutra passagem de *A interpretação dos sonhos*, duas técnicas de camuflagem que podem ser consideradas complementares: a condensação e a deslocação.

A deslocação consiste em projectar um determinado contexto para o exterior. Ao que é deslocado, S. Freud denomina “o estranho familiar”, aludindo ao que afastamos de nós mesmos de maneira muito óbvia mas que “é, no entanto, muito nosso”. O conceito freudiano de *das Unheimliche* (“o estranho inquietante”) relaciona-se com a necessidade de procurar um lar, uma casa no seio da estranheza. O termo *Entfremdung*, que pode ser traduzido por alienação ou alheamento, evoca um processo dinâmico de afastamento entre dois elementos que estavam próximos: afastam-se um do outro até se tornarem estranhos entre si. Enquanto sensação, este conceito refere-se à ideia de que algo anteriormente conhecido assume uma dimensão estranha. (Hanns, 1996: pp. 53-61)

Neste sentido relaciona-se com o conceito de *das Unheimliche* que, como explica S. Freud, alia o estranho ao familiar:

Em segundo lugar, se é essa, na verdade, a natureza secreta do estranho [*das Unheimliche*], pode-se compreender por que o uso linguístico estendeu o ‘familiar’ [*das Heimliche*] para o seu oposto, ‘o estranho’ [*das Unheimliche*], pois esse estranho [*Fremdes*] não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar [*heimlich*] e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou [*entfremdet*] desta através do processo de repressão. (Freud, “O estranho” in *Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, vol. 17, 2ª ed., 1987: p. 301)

Porém, apesar de ambos os conceitos abordarem o retorno de algo que era familiar mas que foi recalcado, no caso do *das Unheimliche* a ideia de sinistro e estranho surge acentuada. Esse conceito, que constitui o título original do artigo de S. Freud *O estranho*, de 1919, é explicado pelo autor como sendo uma palavra alemã com uma certa ambiguidade, no sentido em que oscila entre o desconhecido e o familiar. No referido artigo, S. Freud relaciona tal ambiguidade com uma sensação de inquietude sentida pelo ser humano pelo retorno de acontecimentos que foram recalcados (por isso familiares), os quais voltam sob a forma de algo assustador e desconhecido.

Dois filmes portugueses traduzem muito bem este sentimento: *Benilde ou a virgem mãe* (1975), de Manoel de Oliveira e *O rio do Ouro* (1997), de Paulo Rocha. Em *Benilde*, o realizador adapta uma peça de José Régio e transporta para todo o ambiente do filme uma sensação de mistério, no qual a casa transmite uma sensação de estranheza fantasmática que oprime todas as personagens. Em *O Rio do Ouro*, Paulo Rocha ao basear-se em manifestações da cultura popular e em tradições orais arcaicas da cultura popular consegue transportar-nos para tempos pagãos primitivos, invocando na perfeição esse sentimento de “estranheza familiar”.

Quanto à condensação, esta verifica-se quando surgem construções *pars pro toto*, e a simbolização, quer dizer, a redução e concentração de um amplo contexto a um pequeno denominador. Nos filmes *O Mal-amado* (1973), de Fernando Matos Silva, e *Brandos Costumes* (1975), de Alberto Seixas Santos, por exemplo, podemos interpretar que ambos os pais representam metonimicamente a figura de Salazar, e que ambas as casas dos chefes de família / chefes de estado, representam Portugal.

Em suma, no que respeita à censura propriamente dita, existem pelo menos três tipos: a institucional, a estrutural e a autocensura. A censura institucional é a que respeita aos cortes e proibições impostos pelo Estado e que dominou em Portugal durante a vigência do Estado Novo (1932-1974). A censura institucional é a mais visível e é possível traçar o seu percurso, com mais ou menos dificuldade, e a sua

influência sobre um determinado objecto de arte: seja um livro, uma peça de teatro, um artigo de jornal ou, no caso específico, um filme. A censura estrutural, por seu lado, tal como é definida por Pierre Bourdieu, baseia-se na própria estrutura da sociedade e no sistema de circulação de um determinado tipo de discurso (Bourdieu, 1982: 168). Nesta forma de censura, de controlo do discurso produzido, não é necessária a aplicação de legislação específica. Para Pierre Bourdieu, todo o discurso é o resultado de um compromisso entre a vontade de um agente – no sentido de sujeito de acção - e a censura estrutural. Estabelece-se assim uma hierarquia entre vozes que dominam, porque audíveis e visíveis, e vozes dominadas, relegadas para as margens da sociedade. É uma forma de censura invisível e ainda hoje existente. Por fim, a autocensura é o outro lado da censura institucional e estrutural, ou seja, é a resposta do autor/agente a estas. A autocensura pode ser consciente ou inconsciente e surge de um certo equilíbrio estabelecido entre um desejo de expressão e as pressões sociais e políticas dominantes e, muitas vezes, invisíveis.

No contexto do cinema português contemporâneo a palavra censura não terá a mesma conotação que no período do regime do Estado Novo. No entanto, cineastas e pensadores do cinema português – como João Botelho ou João Mário Grilo - não deixaram de usar esta palavra, nomeadamente no que respeita a uma determinada “censura” económica que tem vindo não só a sufocar os mecanismos de financiamento à produção como também a condicionar a difusão dos filmes. Esta violência económica acaba mesmo por “roubar” a possibilidade de criação. As novas formas de censura vigentes em governos democráticos fazem crer que não impõem o seu ponto de vista mas vão assimilando os discursos que consideram desfavoráveis, com base em várias estratégias combinadas que acabam por ser eficazes. Em geral, o que está em causa já não é a liberdade de expressão mas tudo o que lhe é subjacente, ou seja, a liberdade de pensamento. Daí continua a advir o maior perigo para o cinema e para as artes em geral: a autocensura. Numa sociedade que nos garanta aparentemente o direito de dizer o que pensamos, são-nos impostos valores como o mercado e ocultos valores fundamentais como a solidariedade e a coexistência pacífica.

Quanto à autocensura, defendo igualmente que existe ainda hoje no cinema português e que se prende não com a censura institucional mas sim com a estrutural. Embora a autocensura tenha existido de forma explícita durante o Estado Novo português e em épocas anteriores da história de Portugal, sem dúvida continua a existir,



em grande medida porque, como refere Roland Barthes, substituindo a palavra ‘texto’ por ‘discurso filmico’,

“todo o texto é um intertexto; nele estão presentes outros textos, em níveis variáveis, com formas mais ou menos reconhecíveis: os textos da cultura anterior e os da cultura circundante; qualquer texto é uma nova trama de citações passadas (...) o intertexto é um terreno geral de fórmulas anónimas de origem raramente localizável, de citações inconscientes ou automáticas, fornecidas sem aspas” (Roland Barthes Cit. *In* Aumont e Marie, 2009: 162)

De facto, qualquer obra de arte traduz a subjectividade do seu criador o que se torna ainda mais visível na escrita de um diário ou na realização de um filme com características autobiográficas. Ou seja, um auto-retrato está sempre a caminho de um alo-retrato: quando falo de mim é no papel de um outro que fala de mim na medida em que me exteriorizo e observo. O Eu do discurso não é transparentemente a mesma pessoa. Quando digo “eu” no discurso já estou a criar uma distância no tempo entre o Eu e o que fica na distância e diz “Eu”. Pode considerar-se que em qualquer obra de arte, especialmente numa de cunho assumidamente autobiográfico, existe uma procura constante do Eu através da auto-reflexão que subentende e que é inerente a uma contínua aprendizagem de si. Trata-se de uma narrativa dirigida e voluntariamente lacunar que implica sempre uma escolha, uma selecção dos eventos por parte de quem esboça o seu auto-retrato, como afirma Vergílio Ferreira:

“julgo que onde fui mais autêntico foi justamente na “ficção”, como opostamente o fui menos nas cartas e no diário (...) Quem escreve uma carta ou um diário sabe que se pressupõe que se vai dizer a verdade. E isso mobiliza logo em nós toda uma estratégia de defesa.” (Ferreira *in* Moraes, 2008: 38)

Assim, o que se reconstitui pela memória - em qualquer contexto de criação - resulta de uma atitude de encenação por parte de quem escreve ou realiza, salientando certas zonas nas quais utiliza uma luz deliberadamente dirigida.

De qualquer modo, as sociedades Ocidentais, incluindo a portuguesa e na época actual, são muito marcadas pela ideia da culpa e responsabilidade por um lado, e pela de honra e vergonha, por outro - estes aspectos traduzem-se nos filmes e em todas as produções culturais e artísticas. A culpa pode ser definida como a ansiedade produzida pelo medo da transgressão, ou seja, quando as actividades ou pensamentos de alguém não coincidem com expectativas de um tipo normativo. Por outro lado, a vergonha remete de forma directa para a auto-identidade porque consiste, sobretudo, numa ansiedade sobre a adequação da narrativa pessoal com que alguém sustenta a coerência

da sua autobiografia. Enquanto a culpa é baseada na interiorização de valores, a vergonha é baseada na reprovação exterior, por parte de outras pessoas.

Os sentimentos de culpa e vergonha, segundo G. Piers e M. Singer, podem ser aplicados para classificar diferentes tipos de cultura: as *shame-cultures* e as *guilt-cultures*. Segundo estes autores as culturas ditas primitivas e praticamente todas as culturas da Ásia seriam entendidas como *shame-cultures*, porque se baseiam principalmente na vergonha enquanto sanção externa, por forma a assegurarem uma conformidade com as normas culturais. As culturas da Europa Ocidental e América do Norte assentariam, por sua vez, no sentido de culpa como sanção interna. Estas últimas, denominadas *guilt-cultures*, especialmente aquelas nas quais o sentimento de culpa se tem tornado altamente individualizado, seriam as sociedades industrializadas, consideradas capazes de mudanças progressivas, possuidoras de padrões morais firmes que seriam reforçados por uma consciência religiosa, e dedicadas à dignidade e bem-estar individuais. Pelo contrário, as *shame-cultures*, seriam as consideradas atrasadas industrialmente, estáticas, sem padrões morais bem definidos, e dominadas pelo que se convencionou designar de “psicologia de massas”.

Porém, a mesma situação pode dar origem a sentimentos simultâneos de culpa e vergonha. De facto, a culpa e a vergonha podem, por vezes, alternar ou reforçar-se uma à outra. A vergonha e a culpa não são antitéticas ou o pólo oposto uma da outra. Quando, num impulso de vergonha, alguém tem tendência a esconder o seu rosto está, simultaneamente, a sentir uma raiva que se volta contra si mesmo, o que não deixa de constituir um importante mecanismo de culpa.

Em filmes portugueses da época em que Salazar estava no poder, o problema da mulher grávida que não estava casada é um exemplo de como dominava o padrão cultural da *Shame-culture* na sociedade portuguesa. Neste tipo de sociedade imperava o padrão comportamental regido pelos valores da honra e vergonha e cujos princípios fundamentais assentam no primado da família e na “importância do comportamento sexual das esposas e das filhas.” (Peristiany, 1971: XXV) Em filmes como *Um homem às direitas* (1944), de Jorge Brum do Canto, *Capas negras* (1947), de Armando Miranda, *Duas causas* (1952) e *Rosa de Alfama* (1953), de Henrique Campos, *O dinheiro dos pobres* (1954), de Artur Semedo, *Vidas sem rumo* (1956), de Manuel Guimarães, *O passarinho da ribeira* (1959) e *Raça* (1961), de Augusto Fraga e até em *Sarilhos de fraldas* (1966), de Constantino Esteves, a mulher grávida guarda o facto para si mesma sem o comunicar ao pai da criança. Deste modo é protegido o elemento

masculino, pois a mulher guarda este segredo com sacrifício e resignação. Normalmente, no final dos filmes o pai da criança é sujeito a um julgamento que tem o objectivo didáctico de unir o casal, e que não deixa de chamar a atenção para a culpa do pai – um exemplo da ligação entre honra e vergonha / culpa e responsabilidade. No seu livro *Cinema Português. Um país imaginado*, vol. 1, Leonor Areal analisa em profundidade todos estes filmes e esta problemática.

A ambiguidade da fadista Amália Rodrigues, contrapondo a sua representação no cinema com a vida real é também um exemplo deste tipo de padrão cultural. O que é interessante e exemplifica bem o centramento nas questões de honra e vergonha é que, a figura da cantadeira, no cinema português desse tempo, era mal vista. Um exemplo disso surge no filme *Sangue toureiro* (1957 – 58), de Augusto Fraga.

Amália representa Maria da Graça, uma fadista por quem se apaixona o toureiro na vida real, Eduardo (Diamantino Viseu), protagonista masculino. O pai de Eduardo opõe-se à relação pela profissão de Maria da Graça, associada a uma baixa condição social e a uma vida leviana. É a vizinha Isabel (Carmen Mendes) jovem, rica e virgem que acaba por casar com Eduardo, renunciando Maria da Graça ao seu amor.

A presença acentuada desta diferença entre a responsabilidade moral assumida por homens e mulheres nos filmes, forçando estas últimas a assumirem a culpa, vai-se esbatendo nos anos 60, com o marcelismo.

Desta forma torna-se difícil separar a *shame-culture* da *guilt-culture*. De facto, estes dois padrões culturais estão relacionados de forma muito complexa pois o modelo de mérito e culpa leva a que o indivíduo se sinta o único responsável pelos seus actos, o que não deixa de conduzir a um sentimento de culpa, que pode provocar uma procura de des-responsabilização. Ou seja, mais uma vez não deixa de estar presente a valorização do reconhecimento do colectivo o que conduz a permanentes espirais de honra / vergonha e culpa.

Os sentimentos de culpa e vergonha relacionam-se com o tipo de civilização existente. Sigmund Freud utiliza o termo “civilização” num sentido muito abrangente. Para o autor, a civilização é toda a forma de organização cultural e social que não seja pré-histórica, constituindo uma ordem social progressiva e que implica uma complexidade crescente da vida social. O preço a pagar por essa complexidade e melhoria das condições de vida seria uma crescente repressão e, portanto, a culpa. A segurança inerente à vida civilizada é trocada por severas restrições impostas aos instintos humanos. De facto, o primeiro homicídio da história, a morte de Abel por

Caim, revela o perigo que constitui a violência descontrolada. Não parece ter sido por acaso o fratricídio ter ocorrido em pleno campo. No plano simbólico, esta ocorrência deu-se num lugar *extramoenia*, fora do alcance da instituição que desempenha a função de mediadora entre os seres humanos: em pleno campo “o homem torna-se o lobo do homem.”

Deste modo, na época actual, o Ocidente vive, tendencialmente, numa *guilt-culture*, tendo, de forma ideal, como princípio mobilizador a autonomia. Este princípio assenta no pressuposto de que a vida colectiva esteja organizada por forma a que o indivíduo seja capaz, de uma ou de outra maneira, de acção independente e livre nos ambientes da sua vida social. Assim, idealmente, a liberdade e a responsabilidade devem encontrar-se numa espécie de equilíbrio. A liberdade, neste contexto, pressupõe uma responsabilidade de actuação em relação aos outros e o consecutivo reconhecimento de que estão em causa obrigações colectivas.

O mito bíblico descrito no terceiro capítulo do Génesis parece-me valorizar, sob uma perspectiva multidimensional, a questão da culpa e da vergonha. Nesse texto, Deus proíbe Adão e Eva de comerem o fruto da Árvore do Conhecimento do Bem e do Mal. Mas os dois desobedecem e cedem à tentação, escondendo-se de Deus. Quando Deus pergunta a Adão porque se esconderam, ele responde que o fizeram porque estão nus. Deus pergunta em seguida: “E quem te disse que estás nu?” (Gn 3, 11) O segredo foi revelado. Deste modo, podemos constatar que a primeira consequência de comer do fruto da Árvore do Conhecimento do Bem e do Mal é que Adão e Eva se tornam pudicos ou envergonhados, porque adquiriram, a partir daquele momento, consciência de si. Podemos, igualmente, deduzir que as emoções da vergonha e da culpa são manifestações de consciência e, embora ambas possam adquirir contornos patológicos quando se tornam exageradas, dentro de determinados limites são uma parte inerente à nossa humanidade e necessárias ao funcionamento e desenvolvimento humanos.

Desta forma, o terceiro capítulo do Génesis representa um mito de evolução humana em direcção à consciência. A partir do momento em que os seres humanos se tornaram inibidos, adquiriram consciência de si mesmos enquanto unidades distintas. A humanidade perdeu aquele sentido de unidade com a natureza. Essa perda é simbolizada pela expulsão do Paraíso. E, inevitavelmente, quando Adão e Eva desenvolveram um nível de autoconsciência mais elevado, concluíram que às suas acções se seguem consequências, e que as suas escolhas seriam penosas devido à opção de responsabilidade envolvida. Todos nós fomos atirados para o deserto aberto a inúmeras

possibilidades, que constitui a maturidade, no qual não devemos separar a liberdade da responsabilidade.

Deste modo, em todos os filmes portugueses antes, durante e após o Estado Novo, subjaz uma ideia de latência, do que não é explícito, verificando-se uma permanente tensão entre o interdito e o entredito. O entredito acaba por percorrer todos os filmes até porque, em última análise, só podemos excluir o que ignoramos, ou seja, nomear é já incluir. Em todos os filmes esta é uma das linhas orientadoras da narrativa, comprovando a ideia de que a arte torna visível o que está real ou virtualmente oculto, tornando deste modo o transitivo intransitivo.

Podemos também constatar que os paradoxos são uma realidade no que diz respeito à autocensura e censura. Até porque, actualmente, imagens de violência, sexo, corpo nu não são censuradas mas sim, pelo contrário, aplaudidas e o que é “censurado” é a apologia aos bons e puros sentimentos, ao respeito pelos mais velhos, pelas figuras de autoridade: valores estruturais da mentalidade que norteava o Estado Novo português. Esta situação verifica-se no cinema, mas estende-se à literatura, ao teatro e a todas as formas artísticas, em geral. Incentiva-se o comercial, a produção que reverte em lucro, em detrimento do que a alma do Autor (no sentido também de realizador) deseja expressar.

No entanto, podemos questionar-nos: uma condenação total da censura / autocensura, aliada à vontade de tudo dizer e tudo mostrar, não poderá causar o caos total? Parece-me que a resposta é negativa. A existência da censura, no caso específico do cinema e audiovisuais, é um forte indicador de que o poder instituído sabe da força mobilizadora da imagem e a teme. Por este motivo, a procura dominar e controlar, chegando ao ponto de a colocar ao seu serviço. O cinema é perigoso porque é eclético, abarcando todas as tradições e até religiões. Pode “falar” aos outros; tem, ainda que de forma indirecta, um comprometimento ético e é sobretudo por isso que o cinema é perigoso. Esta é também a resposta à questão do poeta francês Pierre Emmanuel, que pode ser aplicada também ao cinema: “Se as pessoas que lêem poesia são tão raras, por que razão é que os tiranos se apressam em mandar prender os poetas?” (cf. Página Web oficial do poeta e escritor Pierre Emmanuel, Disponível em: <[http://www.pierre-emmanuel.net/c/L\\_homme\\_d\\_action/En\\_bref\\_1/page/1](http://www.pierre-emmanuel.net/c/L_homme_d_action/En_bref_1/page/1)> Acesso em: 15 Agosto 2013, 17:25:30)

Quando defendo a abolição da censura, defendendo a total liberdade do cidadão em todos os campos e contextos, não procuro de forma alguma instalar o caos na

sociedade. Muito pelo contrário: o que se procura institucionalizar é a liberdade e a responsabilidade individuais, para retomar os valores comportamentais que regem as *guilt-cultures*. Não deverá a liberdade estar sempre aliada à responsabilidade, atendendo sempre às consequências das acções? Por certo é um comportamento adolescente desejar uma absoluta liberdade para dizer tudo o que se quiser, da maneira que se quiser, sem ter em consideração o modo como isso pode magoar os outros ou qual o dano que esse comportamento pode causar. Liberdade não deve significar falta de responsabilidade. Ao defender-se essa liberdade e essa responsabilidade está-se a responsabilizar civilmente o artista, e a responsabilizar-se também o espectador. Todos temos de assumir responsabilidade pelas nossas acções - a mesma que se exige a um realizador de cinema. Trata-se de responsabilização individual. De facto, todos os povos têm direito à sua autodeterminação, no entanto a liberdade de expressão deve ser cuidada como uma planta frágil pois ela nada garante: em seu nome é praticada muita violência.

No caso português, quarenta e oito anos de um regime autoritário e de rígido controlo cultural e político impuseram medidas repressivas elaboradas e eficientes. A censura, servindo-se de diversas designações, mantinha-se vigilante e constante a todos os níveis da realidade cultural portuguesa. Toda a ideologia é uma utopia e sempre que o cinema insinuasse qualquer aspecto não deformado pela ideologia vigente era censurado.

No entanto, uma característica estrutural da criação artística é precisamente ser uma manifestação da rebeldia do espírito humano, que pode incomodar, e que discute, problematiza, podendo por vezes agredir e provocar, precisamente porque subverte as normas existentes. É comum verificar que as realizações artísticas muitas vezes “perturbam” o poder constituído e é essa mesmo uma das suas funções fundamentais. Enquanto a estrutura política de qualquer Estado tende à conservação e aperfeiçoamento do sistema, as criações artísticas são por definição elementos perturbadores que procuram sobretudo transformar e questionar o já existente. Os governantes ou um político no poder são funcionários, o artista, pelo contrário, não é funcionário de ninguém; tem uma espécie missão: exercer o seu pensamento crítico sobre o seu próprio povo, os seus governantes. Jean-Paul Sartre defende nas suas obras que o intelectual, no sentido de artista, é aquele que tem o dever de colocar-se onde não é solicitado. Se quem está no poder defende ideologias erradas, mortais, fascistas e racistas, o artista tem mesmo o dever de criticar.

Mesmo se um filme não é “sobre” alguém ou alguma coisa é sempre “com”, no sentido em que deve representar não apenas o “ar do tempo” que passa e se degrada, mas o ser humano qualquer que ele seja, mesmo o inimigo. Não existem filmes neutros; através deles o artista intervém no mundo, modificando a sua (e a dos espectadores) relação com ele: é por isso que um filme diz sempre mais que o seu próprio objecto. O “filmicamente correcto” é muitas vezes sinónimo do “politicamente correcto”, de submissão a uma lei comum, à convenção. No entanto, sabemos bem que as regras impostas pela política vigente, e a disciplina genericamente admitida são muitas vezes fontes de erros, tornando-se por isso ilegítimas. Assim, para ser verdadeiramente criativo, o cinema, ou qualquer forma de arte, deve correr riscos face ao “politicamente correcto” e é sob condição de um afastamento, da construção de um afastamento em relação às normas correntemente admitidas que pode verificar-se criação, invenção e renovação.

Ainda hoje em dia, os grandes grupos de poder – seja político ou económico – controlam os meios de comunicação fazendo chegar até nós uma realidade deformada, um mundo pré-fabricado, muitas vezes oposto ao real. E nessa cadeia o indivíduo tende a não contar, a não ser como instrumento ao serviço dos poderosos. De entre todos, os artistas comandam a arte das palavras e imagens, o que lhes permite a criação de novos mundos, novas realidades que os movem e lhes conferem capacidade para analisar esta realidade deformada que nos é imposta pelos *media*, publicidade e até ensino, não ao serviço do crescimento colectivo e individual, mas ao serviço do estado. Assim se explica o porquê de o estado atacar com tanta frequência os artistas que o contradizem, analisam e criticam. Os artistas devem agir como intrusos, criando através do seu trabalho artístico, mundos reais que nos ajudem a compreender aquele no qual vivemos. De facto, possuem a mais afinada das armas: aquela com o poder transformador da palavra e da imagem. O artista emerge, assim, como um elemento indispensável para a manutenção de uma sociedade saudável; ele é também o garante da liberdade de acção e pensamento. É por isso que os realizadores, como todos os criadores, são espíritos livres e lutam por essa liberdade. Devem tentar encontrar um equilíbrio entre a sua independência e a sua disciplina, tentando encontrar o ponto exacto da sua responsabilidade.

## **Fontes:**

Arquivo Nacional da Torre do Tombo: Fundo do SNI Processos da Direcção Geral dos Serviços dos Espectáculos. Processos de Censura: 1968-1974.

## **Bibliografia:**

ANTÓNIO, Lauro. *Cinema e censura em Portugal*. 2ª ed. Lisboa: Biblioteca Museu República e Resistência, 2001.

AREAL, Leonor. *Cinema Português. Um país imaginado*. Vols. I e II. Lisboa: Edições 70, 2011.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *A Análise do Filme*. Lisboa: Editora Texto & Grafia, 2009.

BOURDIEU, Pierre. “Censure et mise en forme”. *Ce que parler veut dire*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1982, pp. 167-205.

COSTA, João Bénard da. *Histórias do Cinema*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1991.

COSTA, João Bénard da. *O Cinema português nunca existiu*. Lisboa: Correios de Portugal, 1996.

COSTA, José Manuel. “Questões do documentário em Portugal” In *Portugal: um retrato cinematográfico*. Lisboa: Número – Arte e Cultura, 2004.

*Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol. 17, 2ª ed., Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1987.

FERREIRA, Vergílio. *Conta-corrente 3 (1980-1981)*. 2ª ed. Lisboa: Bertrand Editora, 1990 (1ª ed. 1983).



FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*, Rio de Janeiro: Imago Editora, 1974.

FREUD, Sigmund. *Textos essenciais da psicanálise*, Vol. I – *O inconsciente, os sonhos e a vida pulsional*. Selecção e introdução de Anna Freud, 2ª ed., Mem Martins: Publicações Europa-América, 1995.

GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade pessoal*, 2º ed., Oeiras: Celta Editora, 2001.

GUIMARÃES, Regina; SAGUENAIL (orgs). *Ler Cinema: o Nosso Caso*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa. Direcção Municipal de Cultura. Videoteca Municipal, 2007.

HANNZ, Luiz Alberto. *Dicionário comentado do alemão de Freud*, Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

LYND, Helen Merrell. *On Shame and the Search for Identity*, Nova York: Harcourt Brace and Company, 1958.

MORAIS, Ana Bela. *Vergílio Ferreira. Amor e violência*, Lisboa: Livros Horizonte, 2008.

MORAIS, Ana Bela. *Processos de cicatrização: qual a profundidade das feridas? Uma leitura da violência em sete filmes contemporâneos*. Dissertação de Doutoramento em Estudos de Cultura – Especialidade em Teoria da Cultura. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2011.

MORIN, Edgar. *Le cinèma ou l'homme imaginaire. Essai d'Anthropologie Sociologique*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1956.

PERISTIANY, John G (org.). *Honra e vergonha – valores das sociedades mediterrânicas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1971.

PIERS, Gerhart; SINGER, Milton B. *Shame and Guilt. A Psychoanalytic and a Cultural Study*. Springfield, Illinois: Charles C. Thomas Publisher, 1953.

PINA, Luís de. *Panorama do Cinema Português (das origens à actualidade)*. Lisboa: Terra Livre, 1978.

### **Sitiografia:**

Página Web oficial do poeta e escritor Pierre Emmanuel, Disponível em:  
<[http://www.pierre-emmanuel.net/c/L\\_homme\\_d\\_action/En\\_bref\\_1/page/1](http://www.pierre-emmanuel.net/c/L_homme_d_action/En_bref_1/page/1)> Acesso  
em: 15 Agosto 2013, 17:25:30.